

Technická univerzita v Liberci

FAKULTA PŘÍRODOVĚDNĚ-HUMANITNÍ A PEDAGOGICKÁ

Katedra: Filosofie
Studijní program: Specializace v pedagogice
Studijní obor: Angličtina – Humanitní studia

KULTURNÍ KONTEXT AISCHYLOVÝCH
DRAMAT
THE CULTURAL CONTEXT OF AESCHYLUS'
PLAYS

Bakalářská práce: *11-FP-KFL-126*

Autor:
Magdaléna LOHROVÁ

Podpis:

.....

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Milan Exner, Ph. D.

Počet

| stran | grafů | obrázků | tabulek | pramenů | příloh |
|-------|-------|---------|---------|---------|--------|
| 37 | 0 | 0 | 0 | 9 | 0 |

V Liberci dne: 20. 11. 2011

Čestné prohlášení

Název práce: Kulturní kontext Aischylových dramat
Jméno a příjmení autora: Magdaléna Lohrová
Osobní číslo: P07000248

Byl/a jsem seznámen/a s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon), ve znění pozdějších předpisů, zejména § 60 – školní dílo.

Prohlašuji, že má bakalářská práce je ve smyslu autorského zákona výhradně mým autorským dílem.

Beru na vědomí, že Technická univerzita v Liberci (TUL) nezasahuje do mých autorských práv užitím mé bakalářské práce pro vnitřní potřebu TUL.

Užiji-li bakalářskou práci nebo poskytnu-li licenci k jejímu využití, jsem si vědom povinnosti informovat o této skutečnosti TUL; v tomto případě má TUL právo ode mne požadovat úhradu nákladů, které vynaložila na vytvoření díla, až do jejich skutečné výše.

Bakalářskou práci jsem vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím bakalářské práce a konzultantem.

Prohlašuji, že jsem do informačního systému STAG vložil/a elektronickou verzi mé bakalářské práce, která je identická s tištěnou verzí předkládanou k obhajobě a uvedl/a jsem všechny systémem požadované informace pravdivě.

V Liberci dne: 20. 11. 2011

Magdaléna Lohrová

Anotace

Předkládaná bakalářská práce je rozdělena do dvou částí – teoretické a praktické. V teoretických kapitolách práce se zabýváme dílčími kategoriemi divadla s primárním zaměřením k divadlu antickému. Na obecné kapitoly z dějin divadla navazují kapitoly věnující se architektonice a výpravě antického divadla. Na kapitolu o Aristotelově Poetice přímo navazuje praktická část bakalářské práce, která se zaměřuje na analýzu dvou Aischylových her, Peršanů a Upoutaného Prométhea, která tvoří vlastní jádro předkládané práce. Na materiál vybraných dramát jsme aplikovali dílčí poznatky, uvedené v teoretických částech práce. Výsledkem je pak komplexní charakteristika obou dramát jak po stránce technické, tak formální a významové, a také jejich vzájemná komparace.

Klíčová slova: divadlo, antika, Peršané, Upoutaný Prométheus, technické aspekty divadla

Annotation

This work is divided into two parts – theoretical and practical. The theoretical chapters are concerned with the particular categories of the theatre, primarily the ancient theatre. General chapters of ancient theatre are followed by the text concerned with architectonics and stage setting of an ancient theatre. Aristotle's charter is followed directly by the practical part of the work, which is focused on the analysis of two Aeschylus' plays – The Persians and Prometheus Bound. This produces the heart of the work. The pieces of knowledge which are mentioned in the theoretical chapters are applied to the material of the representative plays. The result is the complex characteristics of both plays in technical, formal and semantic aspect as well as their comparison.

Key words: theatre, ancient times, Aeschylus, The Persians, Prometheus Bound, technical aspects of theatre

| | |
|--|-----------|
| 1. TEORIE PŮVODU DIVADLA | 6 |
| 1.1 TEORIE RITUÁLNÍHO PŮVODU | 6 |
| 1.2 JINÉ TEORIE PŮVODU | 7 |
| 2. TEORIE O PŮVODU ŘECKÉHO DRAMATU..... | 8 |
| 2.1 ŘECKÉ DIONÝSIE | 8 |
| 2.2 POČÁTKY TRAGÉDIE | 10 |
| 3. ARCHITEKTURA ŘECKÉHO DIVADLA | 11 |
| 3.1 PRVNÍ ŘECKÁ DIVADLA | 11 |
| 3.2 ŘECKÉ DIVADLO A JEHO ČÁSTI V DOBĚ KLASICKÉ..... | 12 |
| 3.2 TECHNICKÉ VYBAVENÍ ŘECKÉHO DIVADLA DOBY KLASICKÉ..... | 13 |
| 4. VÝPRAVA | 15 |
| 4.1 HERCI | 15 |
| 4.2 MASKY A ODĚV | 16 |
| 4.3 HUDBA A TANEC..... | 17 |
| 4.4 SBOR..... | 18 |
| 4.5 ORGANIZACE A HERECKÉ SPOLKY | 19 |
| 5. ARISTOTELÉS A JEHO POETIKA S PŘÍHLÉDNUTÍM K AISCHYLOVI..... | 19 |
| 6. AISCHYLOS A JEHO DRAMATA „PERŠANÉ“ A „UPOUTANÝ PROMÉTHEUS“ | 23 |
| 6.1 AISCHYLOS | 23 |
| 6.2 PERŠANÉ..... | 24 |
| 6.2.1 Časové a místní zakotvení, děj dramatu..... | 24 |
| 6.2.2 Herci a sbor..... | 26 |
| 6.2.3 Orchestra, skéné, kulisování a masky, využití mašinérie | 28 |
| 6.2.4 Interpretace hry | 29 |
| 6.3 UPOUTANÝ PROMÉTHEUS..... | 30 |
| 6.3.1 Časové a místní zakotvení, děj dramatu..... | 30 |
| 6.3.2 Herci a sbor..... | 31 |
| 6.3.3 Orchestra, skéné, kulisování a masky, využití mašinérie | 34 |
| 6.3.4 Interpretace hry | 35 |
| 7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY | 37 |

1. Teorie původu divadla

V každé společnosti, bez ohledu na to, jak je komplexní či naopak jednoduchá, se objevují performanční prvky, které mohou nabývat povahy jak dramatické, tak ale také divadelní.

Tyto prvky jsou v rozvinutých společnostech zjevné zejména během nejrozličnějších svátečních oslav, sportovních událostí, politických kampaní, dětských her, stejně jako v obřadech, tancích a dalších rituálních aktivitách primitivních kmenů (společností). Většina účastníků těchto aktivit však tyto prvky nepovažuje primárně za divadelní, jakkoli v nich podívaná, dialog i konflikt, tedy jedny ze základních atributů divadla, zaujímají významné postavení. Oddělujeme od sebe tedy divadlo jako prostředek k zábavě a druh umění na jedné straně od divadelních či performančních prvků přítomných v činnostech a jednáních jiného druhu (neplnících primárně úlohu divadelního představení.)¹

Performanční činnosti, zahrnující většinu mezilidského jednání, využívají celou škálu společných prvků, jako např. čas, místo, účastníky, scénář, oblečení, zvuk, pohyb nebo funkci či záměr. Každý z těchto prvků se s ostatními může různým způsobem kombinovat a doplňovat.²

1.1 Teorie rituálního původu

Jelikož neexistuje mnoho konkrétních důkazů o tom, jakým způsobem divadlo vzniklo, musíme do jisté míry teoretizovat a hypotetizovat. Mezi antropology konce devatenáctého a počátku dvacátého století krystalizuje jako nejrozšířenější teorie, která se pokouší odhalit vznik divadla v mýtu či rituálu. Průběh geneze lze pak podle antropologů stručně definovat asi takto: *„V raném stadiu vývoje si společnost uvědomuje síly, jež se zdají ovlivňovat či kontrolovat přísun potravy nebo pocit pohody. Poněvadž ještě málo rozumí jejich přirozeným příčinám, připisuje jak žádoucí, tak nežádoucí jevy nadpřirozeným či magickým silám a hledá prostředky jak získat jejich přízeň. Postřehne zdánlivou souvislost*

¹ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 7.

² Tamtéž, s. 10.

mezi určitým jednáním skupiny (nebo jejích šamanů) a kýženým výsledkem, a tak toto jednání opakuje, tříbí a formalizuje do fixovaných obřadů či rituálů.“³

Během těchto rituálů se zrodily například příběhy (mýty) vysvětlující, zahalující či idealizující. V těchto mýtech se objevují představitelé nadpřirozených sil, které rituály oslavují nebo chtějí ovlivnit. Aktéři se převlékají do různých kostýmů a masek, které znázorňují mytické postavy či nadpřirozené síly v rituálech nebo v průvodních slavnostech. Rituály s představami o nadpřirozených silách se mohou postupem času měnit, záleží pouze na tom, jak se daný kmen v daném čase a prostoru vyvíjí.⁴

„Avšak mýty, které vyrostly z prostředí rituálu, mohou pokračovat jako součást skupinové orální tradice, dokonce mohou být předváděny za podmínek odloučených od rituálních zřetelů. Jakmile se tak stane, první krok k divadlu jako k autonomní činnosti byl učiněn a někdejší mystický a společensky užitkový zřetel mohou postupně nahradit zábavné a estetické hodnoty.“⁵ Takto bychom mohli shrnout tradiční pohled na původ divadla z rituálů.

Tento tradiční názor o vzniku divadla z rituálu se změnil ve dvacátém století. Řada antropologů zastávala názor, že všechno mezilidské jednání je ve své podstatě performanční. Jde o realizaci vztahů s konkrétním záměrem, které zahrnuje celou škálu prvků, jež lze nalézt jak v divadle, tak v rituálu. Divadlo a rituál viděli antropologové tedy pouze jako dva koexistující způsoby organizace a použití prvků, které jsou fundamentální téměř ve veškerém lidském jednání.⁶

1.2 Jiné teorie původu

Teorie rituálního původu divadla je sice nejrozšířenější, nikoli však jedinou teorií vysvětlující vznik této instituce civilizované společnosti.

Jednou z alternativ může být teorie počítající se vznikem divadla z vypravěčství. Podle této teorie patří vyprávění k základním potěšením člověka, jelikož lidem připomíná události (většinou příjemné) z jejich života. Toto vyprávění je v podání vypravěče oživeno mimetickými prvky.⁷

³ Tamtéž, s. 7n.

⁴ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 8.

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž, s. 9.

⁷ Tamtéž.

Jiná teorie, příbuzná, říká, že divadlo se vyvinulo z „*primárně pantomimických, rytmických či gymnastických tanců či z napodobování zvířecích hlasů a zvuků*. Tato teorie pokládá obdiv k dovednosti, virtuozitě a půvabu aktéra za podnět k tomu, že se podobné činnosti postupně rozvinou do úplného divadelního představení.“⁸

Badatele nezajímal pouze původ divadla, ale také motivace, která člověka k divadlu přivedla. Podle jedné z teorií, kterou razil již ve čtvrtém století před naším letopočtem Aristoteles, souvisí vznik divadla s potřebou člověka napodobovat události, věci a jiné lidi. Divadlo je pak jakýmsi nástrojem, „*pomocí něhož si lidé svět definují či vysvětlují*“ nebo pomocí něhož unikají z nepříjemné reality běžného světa.⁹

2. Teorie o původu řeckého dramatu

2.1 Řecké Dionýsie

Rozsáhlejší písemné zprávy o původu divadla ve starověkém Řecku přímo souvisí s institucionalizací divadla, která koresponduje s rozhodnutím aténské vlády divadelní představení finančně podporovat. Toto spojení státu a divadla se datuje do roku 534 př. n. l., kdy Atény vyhlásily soutěž o nejlepší divadelní představení (tragédii) v rámci náboženské slavnosti *Městských Dionýsií*.¹⁰

Tyto slavnosti se konaly každoročně v Attice, což je oblast ve východní části středního Řecka s centrem Aténami, a to od rozhraní prosince a ledna až do konce března. Jednalo se o slavnosti, středem jejichž pozornosti byl kult boha vína Dionýsa. Slavnosti připomínaly především jeho příchod do Atén a ukazovaly okolnímu světu aténskou prosperitu a kulturní vyspělost.¹¹

Dionýsie byly vždy zahájeny tzv. *Malými Dionýsiemi*, někdy též přezdívanými jako *Venkovské Dionýsie*. Součástí oslav byly průvody, zpěvy a tance. Oslavy boha Dionýsa v Attice dále pokračovaly tzv. *Lenájemi*, následovaly *Anthestérie*. Celé dlouhé období veselí a

⁸ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 9.

⁹ Tamtéž.

¹⁰ Tamtéž, s. 33.

¹¹ Tamtéž.

oslav pak vrcholilo tzv. *Velkými Dionýsiemi*, zvanými též *Městské Dionýsie*, jimž bylo vyhrazeno šest dní na konci měsíce března.¹²

Během těchto bujarých oslav, které zároveň oslavovaly plodnost, takže v průvodech nechyběly výrazné falické symboly, můžeme nalézt počátky divadla jako takového. Těžko zpětně určovat, zda se dříve zrodila tragédie, či komedie. Lze se však domnívat, že se v hereckých výstupech doprovázejících průvody objevovaly prvky obojího.

Vzhledem k charakteru oslav lze uvažovat o tom, že patrně převládaly výstupy humorné a zábavné, tedy komediální, a s přihlédnutím k symbolům plodnosti s erotickým podtextem. Účastníci průvodu na sebe brali podobu různých mytologických postav a sehrávali scénky a výstupy pro pobavení diváků. První výjevy byly jen krátké, útržkovité a jejich smyslem bylo vyvolat okamžitý účinek, tedy smích. Kromě bujného tance a vtipů na účet bohů a slavných hrdinů nechyběla ani vyzývavá gesta s jasným sexuálníím podtextem provázená tomu odpovídající jadrnou mluvou. Tak nějak mohly vypadat začátky komedie.

Z mytologických postav dominovali především satyrové¹³, tzv. *Silénus*¹⁴, kentauři, nymfy, múzy či bakchantky¹⁵.

Ústřední postavou, kromě samotného boha Dionýsa, byl bezesporu satyr. Tento polobůh doprovázel boha Dionýsa. Charakterizovaly jej kučeravé vlasy, tupý nos, výrazné byly jeho zašpičatělé vztyčené uši, na hlavě měl růžky a celou grotesknost této figury dotvářely kozlí nohy a ohánka. Co do povahy byl neposedný, vždy ochotný pít, tančit, vždy svolný k hrádkám s nymfami, na které neustále dotíral. Ovládal hudební nástroje, především píšťaly všeho druhu, byl jak pasákem stád, tak lovcem, a ze všeho nejvíce a s velkou oblibou škodil lidem, strašil je a plašil jim stáda.¹⁶

Právě podle satyra je nazváno tzv. satyrské drama, první konkrétní divadelní projev. Vyznačovalo se humorem, nespoutaností, velkou dávkou improvizace, prolínáním zpěvu, tance, gest, mluveného slova, krátkostí a prvoplánovitostí jednotlivých výstupů, které však byly poskládány do jednotlivých epizod oddělených sborovými ódami. Děj těchto úryvků vycházel především z mytologie a byl předváděn co možná nejlidovějším, a proto srozumitelným způsobem.¹⁷

¹² Tamtéž.

¹³ Satyr byl přírodní démon, napůl člověk napůl zvíře.

¹⁴ Silénus byl náčelníkem sboru, otcem satyrů.

¹⁵ Bakchantky byly průvodkyněmi boha vína – Dionýsa. Na jeho počest pořádaly divoké orgie, zvané nyktélie, při nichž upadaly do vzrušení, blížícímu se šílenství, kdy byly schopné všeho.

¹⁶ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 30n.

¹⁷ Tamtéž.

Právě v prostředí satyrského dramatu se zrodila postava *mima*. Pojem *mimos* zahrnuje jak aktéra, tak obsah jeho vystoupení. Patří do něj nejen tanec, zpěv a mluvené slovo, ale i akrobacie, žonglování nebo napodobování zvířat. V případě mimů se jednalo o první profesionální baviče, kteří byli zváni na hostiny a jiné oslavy.¹⁸

Nutno dodatečně podotknout, že strukturálně se satyrské hry blížily tragédiím. Nikoli však jazykově, protože v nich převládal všednodenní a hovorový, tudíž běžnému lidu srozumitelný jazykový projev.

2.2 Počátky tragédie

Již jsme se zmínili o vzniku dramatu ve starověkém Řecku a vysvětlili jsme jej v souvislosti se slavnostmi *Městských Dionýsií*. Tradice přisuzuje vynález dramatu Thespidovi, prvnímu z velkých antických autorů tragédií, nicméně některé antické prameny jej kladou až na šestnácté místo v linii tragických básníků.¹⁹

Tyto nejasnosti zřejmě souvisí s problémy okolo datování původu a užívání slova tragédie, o němž se však na tomto místě nebudeme šířit.

Nejstarší dochovaný písemný popis řeckého dramatu pochází od Aristotela, který ve své *Poetice* uvádí, že tragédie vznikla z improvizací těch, kteří uváděli *dithyramb*.²⁰ *Dithyramb* v literární kompozici transformoval jistý Aríón z Méthymny, jenž je někdy taktéž považován za zakladatele řecké tragédie.

I když nemůžeme mezi *dithyramby* a klasickou řeckou tragédií položit rovnítko a odlišit je od sebe pouze časem jejich vzniku, je jisté, že se *dithyramby* některými svými prvky výrazně blížily charakteru řecké tragédie. Mezi tyto prvky patří především lyrická poezie, sborový zpěv a tanec a mytologické náměty.²¹

Od *dithyrambů* je již velmi blízko ke klasické podobě řeckého dramatu, hraného v amfiteátrech. Řecké drama má svoji pevně fixovanou kompozici. Začíná *prologem*, ve kterém je divák seznámen s hlavní dějovou linií. Následuje vstupní píseň sboru neboli *parodos*, poté následuje *epeisodia*, tedy partie recitované samotnými herci, dále *stasima*, což je píseň sboru, a končí se opět sborovou písní nazývanou *exodos*.²²

¹⁸ Tamtéž, s. 61.

¹⁹ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 24.

²⁰ *Dithyramb* byl nedílnou součástí Dionýsií. Obsahoval v sobě příběh zpívaný náčelníkem sboru a refrén zpívaný sborem. Jednalo se o zpívaný a tančený hymnus, který čerpal z námětů náboženských, mytologických i historických, a jenž byl uváděn na počest boha Dionýsa.

²¹ Tamtéž, s. 25.

²² Tamtéž, s. 27.

Stasima a *epeisodia* se střídají, přičemž počet těchto vystřídání není v teoretické kompozici dramatu pevně fixován. V tragédiích neexistovalo ani žádné přesné dělení na akty. Známe pouze přibližný počet veršů – asi 1400.²³

Co se týká jazykové a zvukové stránky, kromě zpěvu se zpočátku využíval monolog, teprve postupem času a s tím, jak byl přidán druhý a následně také třetí herec se objevují také dialogické repliky. Použití dialogické techniky je jako prvnímu přičítáno druhému z velkých dramatiků starověkého Řecka, Aischylovi.²⁴

Cílem tragédie již nebylo diváka pobavit a rozesmát, právě naopak. Tragédie jako vysoký žánr (na rozdíl od komedie) měla v divákovi vyvolat hrůzu a lítost, na kterou se navazovala následná katarze, tedy jakési vnitřní symbolické očištění lidské duše a následné splynutí diváka a jeho duše (mysli) s vlastním tématem a poselstvím tragédie.²⁵

Základním stavebním kamenem tragédie se stal vztah nadpřirozeno – pozemskost, tedy bůh – člověk. Platilo, že antičtí bohové na sebe brali řadu lidských atributů, takže se dramatikům otevíral velmi rozsáhlý prostor co do témat a ztvárnění. Předem nacvičená a vypilovaná představení se pak stávala hlavním bodem *Velkých Dionýsií*, v jejichž programu jim byly vyčleněny celé tři dny. Po tyto dny mezi sebou se svými hrami soupeřili tři umělci, z nichž každý během čtyř dnů představil svoji tetralogii, jež sestávala ze tří tragédií (trilogie) a jednoho satyrského dramatu, tedy jakéhosi předchůdce komedie.²⁶

V roce 499 př. n. l. se do soutěže v rámci *Velkých Dionýsií* přihlásil poprvé se svým kvartetem her také Aischylos.

3. Architektura řeckého divadla

3.1 První řecká divadla

Dříve než vzniklo tradiční řecké divadlo v podobě dnes známých a díky svému charakteru dochovaných amfiteátrů, byla místa her spjata především s posvátnými okrsky bohů. Vzorovým příkladem může být Dionýsovo divadlo, které bylo zbudováno v okrsku Dionýsa Osvoboditele na svahu pod aténskou Akropolí. Zde nejprve diváci sledovali výkony

²³ Tamtéž.

²⁴ Tamtéž, s. 28.

²⁵ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 28.

²⁶ Tamtéž.

herců vestoje, teprve později byly instalovány dřevěné lavice, situované do teras nad sebou, které již odpovídaly klasickému rozložení sedadel v amfiteátru. Dřevěný materiál byl nakonec nahrazen kamenným, díky čemuž se nám antická divadla dochovala až do dnešní doby.²⁷

Jak jsme již naznačili, divadelních staveb se nám v Řecku dochovalo poměrně velké množství. Mezi slavná antická divadla je bezesporu možné počítat divadlo v Epidauru, které bylo postaveno ve druhé polovině čtvrtého století př. n. l. a do jehož útrob se mohlo v 55 řadách vměstnat až 13 000 diváků.²⁸

Již zmíněné Dionýsovo divadlo v Aténách bylo schopno pojmut 17 000 sedících diváků. Primát největšího divadla nacházejícího se v pevninském Řecku však nese megalopolský amfiteátr s kapacitou 20 000 diváků. Status největšího starověkého divadla pak drží maloasijský Miletos s kapacitou neuvěřitelných 36 000 diváků.²⁹

Za vstup na divadelní představení se platilo. Zda již od samého počátku provozování divadelních her se můžeme pouze dohadovat. Vstupenky pak nebyly na přesně stanovená místa, avšak udávaly příchozímu sektor. Pro chudé byl postupem času zaveden speciální finanční fond, jehož existence souvisí s rozvojem demokratických institucí v Aténách doby Periklovi v pátém století př. n. l. Prominenti měli oproti tomu svá místa rezervována předem.³⁰

3.2 Řecké divadlo a jeho části v době klasické

Tradičním znakem řeckého divadla, nejen doby klasické, byl jeho přírodní charakter. Ten souvisel s faktem, že bylo otevřené a architektonicky střídme a vkusně včleněné do okolní krajiny. Každé řecké divadlo se skládalo ze tří základních částí, které však nemusely nutně vzniknout ve stejné době. Těmito částmi bylo hlediště, *orchestra* a *skéné*.³¹

Co se týká hlediště, tedy části, která nesouvisela přímo s divadelním představením a proto mu v následujících kapitolách nebude věnována přílišná pozornost, bylo převážně polokruhové, se stupňovitými sedadly, a to dřevěnými, později kamennými. Přístup k sedadlům zajišťovala schodiště. Čestným hostům byla vyhrazena první řada a široké ochozy (tzv. *diazómata*), rovnoběžné s řadami sedadel. Tato architektura hlediště umožňovala

²⁷ Tamtéž, s. 51n.

²⁸ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 51.

²⁹ Tamtéž.

³⁰ TATARKIEWICZ, W.: *Dějiny estetiky*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 71nn.

³¹ Tamtéž.

divákům v nejvyšších řadách přehlédnout nejen celý prostor divadla, především jeviště, ale nabízela také možnost pohledu do volné krajiny, což mělo naplňovat symbolickou vizi, že divadlo je součástí světa a života.³²

Druhou část řeckého divadla tvořila *orchestra*, místo k tanci. Konkrétně v Dionýsově divadle na Akropoli byla někdy v 6. století př. n. l. vybudována terasa, na níž bylo vymezeno místo pro *orchestru*. *Orchestra* zaujímal obdélníkový půdorys a v rámci divadelních představení byla vyčleněna sboru, který zde zpíval a tančil. Teorie některých badatelů dokonce hovoří o tom, že do prostoru *orchestry* vstupovali i herci, kteří zde hráli části svých rolí. Strany *orchestry* byly opatřeny dvěma vchody (*parodoi*), kudy přicházel i odcházel sbor. Většina badatelů se pak shoduje také na skutečnosti, že uprostřed *orchestry* se nacházel oltář (*thymelē*).³³

Jevištní stavba³⁴, *skéné*, je další částí, bez které je nemyslitelné si představit klasické řecké divadlo. *Skéné*, v překladu bouda či stan vznikla zřejmě z provizorní stavby, sloužící původně jako herecká šatna. Někteří badatelé se domnívají, že existenci *skéné* je třeba datovat od počátku provozování Aischylovy Oresteie (poprvé uvedena byla v roce 458 př. n. l.), která jako první řecká hra skutečně vyžadovala nějakou budovu jako pozadí děje. Náležitostí této *skéné* nebylo mnoho. Obsahovala jedny či dvojce dveře, vedoucí na jeviště, a také patro, tedy střechu nebo plošinu, z níž do děje sestupovali nejčastěji bohové.³⁵

Bezprostředně před *skéné* se nacházelo vlastní jeviště ve formě pódiové přístavby zvané *proskénion*, na něž bylo možno vstupovat dveřmi situovanými přímo do *skéné*. Později, v helénistickém období řeckých dějin, došlo k vyvýšení jeviště, a to až o čtyřicet metrů. K přístupu na něj se pak uplatnily nejrůznější rampy, schody z *orchestry* či vchod přímo ze *skéné*.³⁶

3.2 Technické vybavení řeckého divadla doby klasické

K velmi výrazným technickým aspektům řeckého divadla patří bezesporu kulisování, týkající se především *skéné*. Asi nejdůležitější otázkou spojenou s kulisami je, zda fasáda jevištní budovy tvořila stále prostředí v průběhu celého dramatu, nebo zda existovala

³² Tamtéž.

³³ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 44n.

³⁴ V širším významu celé jeviště.

³⁵ Tamtéž, s. 45n.

³⁶ Tamtéž, s. 44n.

konkrétní dekorace *skéné*, jež konkretizovala lokalitu v ději dramatu. Odpovědi badatelů se různí. Jedni tvrdí, že se používalo pouze několika dekoračních prvků, které symbolizovaly nejčastější scenérie (palác či chrám), jiní se zase domnívají, že k charakteristice lokality dramatu stačily některé znakové předměty (například štít symbolizující vojenský tábor), jiní zase předpokládají konvenční a neměnnou fasádu *skéné* po celé trvání hry (změnu lokality a její evokaci pak zajišťovalo pouze mluvené slovo – verše).³⁷

Jisté řešení tohoto problému můžeme spatřovat v existenci malovaných dekorací, jež se mohly v průběhu hry měnit. Datace jejich vzniku spadá do doby, kdy vedle sebe působili Aischylos a Sofoklés, tedy zhruba do let 468–456 př. n. l. Existovaly dva hlavní způsoby, jak změnit charakter scény z hlediska lokality. Prvním z nich bylo užití malovaných panelů podobných moderním prospektům (*pinakés*), druhým pak dekorativní prostředek nazývaný *periaktoi*, což byly tříboké hranoly, jejichž strany nesly jiné malované scenérie. Malované panely pak bylo možné umístit na přední stěnu *skéné* a i v průběhu jedné hry je měnit.³⁸

Další technickou inovací, kterou je třeba v souvislosti s klasickým řeckým divadlem, konkrétně s 5. stoletím př. n. l., zmínit, je existence tzv. mašinérie, jejímiž nejdůležitějšími prostředky byly *ekkykléma* a *méchané* neboli *machina*.³⁹

Ekkykléma byla plošina určená k předvádění živých obrazů, nejčastěji pak postav zabitých mimo jeviště. Tato plošina byla na jeviště pravděpodobně importována hlavními dveřmi *skéné*. Podle názoru některých badatelů, jež jsou podloženy i pramenným materiálem se mohla nacházet také na střeše *skéné* nebo u postranního vchodu.⁴⁰

Mnohem známějším a využívanějším prostředkem mašinérie byla *méchané*, tedy jeřáb, pomocí něhož se dosahovalo zobrazení postav v letu, případně jejich příchodu (příletu) na scénu vzduchem. Je přirozené, že *méchané* se užívalo především v situaci, kdy do děje zasahovali bohové či jiné nadpřirozené bytosti.⁴¹

Z dalších technických novinek zavedených Řeky pro potřeby divadelních představení zmiňme ještě alespoň *theologeion* (výstupěk v podobě balkónu na straně *skény*, odkud k jednajícím postavám hovořili bohové) a *anapiesma* (propadliště), odkud vstupovali na jeviště podsvětní bohové a zemřelí. Byly užívány rovněž efekty akustické a světelné, ovšem v omezeném množství, které souviselo především s technickými omezeními vyplývajícími z charakteru samotného řeckého antického divadla.

³⁷ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 46n.

³⁸ Tamtéž, s. 47.

³⁹ Tamtéž, s. 49.

⁴⁰ Tamtéž.

⁴¹ Tamtéž, s. 50.

4. Výprava

4.1 Herci

Alfou a omegou řeckého divadla byla postava herce. Řekové ho nazývali *hypokrité* (odpovídač), jelikož jeho repliky byly odpověďmi na otázky, jež mu pokládal sbor. V raných dobách řeckého dramatu splývala dohromady osoba herce a dramatika a teprve v průběhu 5. století př. n. l. došlo k jejich oddělení, a to z důvodu zavedení druhého herce (Aischylem) a později třetího herce (roku 468 př. n. l. Sofoklem).⁴²

Právě v roce 468 př. n. l. se počet herců s konečnou platností ustálil na třech, přičemž každý z nich mohl ztělesňovat libovolný počet postav ve hře vystupujících. Atmosféru hry pak dotvářeli statisté, nazývaní také jako *kófa prosópa*, jejichž role byly většinou beze slov nebo jen s několika málo verši.⁴³

Hlavní role naopak ztvárňovali tři herci, z nichž první se nazýval *prótagónistés*, jenž měl také nejvýznamnější roli (čemuž odpovídal i fakt, že v rámci fair play v rámci dramatických soutěží byl tento herec prisuzován jednotlivým dramatikům losem, aby se zabránilo „boji o nejlepšího herce“), druhý herec se nazýval *deuteragónistés* a třetí herec *tritagónistés*. Druhému a třetímu herci většinou připadaly menší role a ve vztahu k herci hlavnímu zaujíмали podřízené postavení.⁴⁴

Již jsme se zmínili o faktu, že herci museli hrát více než jednu roli. Doplňme, že včetně rolí ženských. Podle řeckých zvyklostí bylo totiž ženám zapovězeno veřejné vystupování, k čemuž se ještě družila jedna záležitost technická, totiž, že žena nebyla schopna svým hlasem obsáhnout rozlehlé prostory antického amfiteátru. I z tohoto důvodu bylo zapotřebí používat masky (*prosópon*).⁴⁵

⁴² BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 36.

⁴³ Tamtéž, s. 36.

⁴⁴ Tamtéž, s. 37.

⁴⁵ Tamtéž, s. 39.

4.2 Masky a oděv

Právě skutečnost, že herci měli po celou dobu divadelních představení na tvářích masky, způsobila, že mimický výraz herce nehrál při jeho hodnocení publikem prakticky žádný význam, a také gesta a pohyby byly značně zjednodušené a z důvodu velké vzdálenosti od diváků v horních řadách také nadnesené.⁴⁶

Kromě masek se v rámci řecké tragédie hojně využívalo také zpěvu písní, recitativů, sborových vystoupení a tance, což společně s maskami a charakteristickým oděvem nutně vedlo ke značné stylizaci, jejíž extrémní projevy můžeme nalézt v některých dramatech z helénistického období řeckých dějin.⁴⁷

Co se kostýmu týká, většina historiků se shoduje na tom, že oděvem herců byla dlouhá a pestře zdobená tunika s rukávy (*chitón*), jejíž podoba byla pravděpodobně odvozena z šatů Dionýsových kněží. Podle jiné teorie podobu a charakter kostýmů tragických herců ustálil na počátku 5. století př. n. l. Aischylos. Problematika oděvu je však velmi složitá, a to především s ohledem na nedostatek pramenného materiálu, který způsobuje, že se při charakterizaci oděvu jak herců, tak sboru pohybujeme v rovině minimálně částečně spekulativní.⁴⁸

Tradice maskování obličejů v řeckém dramatu je pravděpodobně rituálního, tedy náboženského původu. Masky zřejmě poprvé použil Thespis, na nějž pak navázal aténský dramatik Frýnichos (použitím ženských masek) a Aischylos, jenž zavedl škrabošky barevně odlišené.⁴⁹

Podoba masek nebyla v žádném případě náhodná. Masky vytvářely a charakterizovaly konkrétní typy postav. Někteří badatelé se domnívají, že se masky omezovaly na několik přísně konvencionalizovaných typů, jiní zase do popředí kladou teorii o značné diferencovanosti masek, která zaručila jasné a okamžité odlišení jednotlivých postav dramatu. Ať tak či onak, platí, že nejčastěji se v tragédiích uplatnily masky symbolizující hladce oholeného muže, černocho či bělocha, kudrnatého mládence, mladou dívku či služebnou. V komediích pak vystupovali nejčastěji starci, kuplíři, sluhové, babky a samozřejmě mladé panny a bujaří jinoši. Satyrskému dramatu pak dominoval satyr, vousatý i bezvousý, a to se všemi svými atributy (špičaté uši apod.).⁵⁰

⁴⁶ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 37.

⁴⁷ Tamtéž.

⁴⁸ Tamtéž, s. 41n.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž.

Masky používal také sbor, a to nejen lidské, ale také zvířecí. V tragédiích však platilo, že oděv sboru byl vždy unifikován. Celkově byl kladen důraz především na názornost a jasnou rozlišitelnost například krásy od ošklivosti, oduševnělosti a pokřivenosti.⁵¹

Závěrem ještě dodejme, že dobové masky se nám nedochovaly v originálech, a to z toho důvodu, že použitý materiál podléhal zkáze. Důležitých svědectvím o vzhledu masek a charakteru oděvů jsou tak pouze obrazy na vázách a výjevy na reliéfech či *gemmách*, k nimž je možné připočítat také ojedinělé zmínky v samotných textech her, jejichž charakter je však spíše marginální.⁵²

4.3 Hudba a tanec

V předchozích popisech jsme několikrát nastínili, že hudba byla integrální součástí řeckého divadla. Jak uvádí Brockett, hudba především „*doprovázela recitativní pasáže a byla neodlučitelná od sborových ód. Jen zřídka se jí používalo odděleně od slova a to pouze pro zvláštní účely.*“⁵³

Primárním hudebním nástrojem určeným k doprovodu dramatu byla flétna (*aulos*). Další nástroje, především lyra, trubka a různé druhy nástrojů bicích plnily pouze podružné funkce a bylo jich užíváno především pro speciální zvukové efekty. Hlavním úkolem hráče na flétnu bylo přivést sbor do *orchéstry*, nicméně jeho další pozice (nikoli úloha) zůstává nejasná. Podle některých badatelů zůstával na scéně a zvukem své dřevěné boty udával rytmus ostatním hudebníkům a zpěvákům.⁵⁴

Co se týká tance, ten, podobně jako hudba tvořil integrální součást řeckého dramatu. Nesouvisel pouze s pohyby nohou, naopak, můžeme do něj zařadit také gesta a pantomimu, které, byly-li rytmické, mohly jako tanec obstát. Řecký tanec byl většinou mimetický, tzn. že měl a také vyjadřoval určitý specifický typ postavy či evokoval nějakou situaci v dramatu nastávající.⁵⁵

Důležité, co se tance týká, je zjištění, že byl vždy velmi těsně propojen s mluveným slovem, a to sérií po sobě jdoucích symbolických gest (*cheironomia*).⁵⁶

⁵¹ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001., s. 43n.

⁵² Tamtéž, s. 42.

⁵³ Tamtéž, s. 40.

⁵⁴ Tamtéž.

⁵⁵ Tamtéž, s. 41.

⁵⁶ Tamtéž.

4.4 Sbor

Dalším podstatným komponentem řeckého dramatu doby klasické byl sbor, který dominoval především v epoše jednoho herce, nicméně, jak budeme dokumentovat na materiálu Aischylových dramát, velmi důležitou roli hrál i v období po zavedení druhého herce. Svoji roli ztrácí až v době Euripidově, kdy je již sbor vystupující v hrách svázán s vlastním dějem dramatu jen velmi volně.⁵⁷

Hlavní úlohou sboru bylo doprovázet hlavního herce (v dobách Aischylových zhruba stejnou mírou textu), umocňovat atmosféru dramatu svojí početností a zvučností, a v neposlední řadě také vyplňovat prostor, kdy si herec musel převléknout kostým, případně vyměnit masku před tím, než vstupoval do nové role.⁵⁸

Počet členů sboru se v průběhu let měnil od původně padesátičlenného až ke dvanáctičlennému v době Aischylově. Sbor vstupoval na své místo po *prologu*, a to nejčastěji tak, že jeho členové důstojně napochodovali z jednoho směru (někdy se však doslova trousili ve skupinkách a z různých stran). Zpěv a tanec prováděli členové sboru společně, pouze občas se rozdělili do dvou skupin, jež se ve výstupech střídaly a vzájemně doplňovaly.⁵⁹

Zatímco v tragédii byl tanec sboru navýsost důstojný (*emmelia*), komedie usilovala o pravý opak v podobě směšnosti (*kordax*). Do výčtu musíme zahrnout ještě *sikinnis*, tedy tanec satyrského dramatu vyznačující se poskoky, nevázaností, necudnou komikou a hrubými gesty.⁶⁰

Kromě zpěvu a tance plnil sbor i další funkce. Především vyjadřoval názor na dění, vyptával se a dokonce se do děje i sám vměšoval. Rovněž reagoval na vývoj událostí z pozice diváka, nastoloval atmosféru, stupňoval dění a v neposlední řadě také utvářel etický a společenský rámeček předváděných událostí.⁶¹

⁵⁷ BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 38.

⁵⁸ Tamtéž.

⁵⁹ Tamtéž, s. 39.

⁶⁰ Tamtéž, s. 40.

⁶¹ Tamtéž, s. 39n.

4.5 Organizace a herecké spolky

Zmínili jsme již veškeré nepostradatelné protagonisty divadelních představení ve starověkém Řecku, ovšem dosud jsme se ani slovem nezmínili o organizátorech těchto představení.

Hlavní slovo mimo pomyslné jeviště zastával *archont*, tedy úředník, který měl na starosti výběr her v rámci Dionýsovských slavností. Další nezbytnou figurou byl *chorégos*, který byl jmenován *archontem*, a jehož starostí (službou, povinností) byla úhrada nákladů plynoucích z provozování divadelních představení. Každému dramatikovi a každému sboru byl takto určen jeden *chorégos*, který obvykle pocházel z řad aténského patriciátu. Platil rekvizity, hudebníky, zajišťoval kostýmy a zkoušení. Naproti tomu herci, autoři a *chorégové* byli dotováni státem, který taktéž poskytl divadelní prostory nutné k provozování her.⁶²

Důležitými institucemi již v době starověkého divadla byly herecké spolky sdružující ve svých řadách jednotlivé herce. Nejstarším z nich byl aténský herecký spolek, v jehož čele stál Dionýsův kněz (stále přetrvával náboženský kult). Spolek vlastnil i pozemek s chrámem a spolkovým domem. Každý herecký spolek zaměstnával svého sekretáře, pokladníka. Hlavním úkolem této na svou dobu značně pokrokové organizace pak bylo hájit zájmy svých členů, domlouvat vystoupení a sjednávat dopředu honoráře. Členové těchto spolků disponovali značnými privilegii (jmenujme alespoň osvobození od vojenské služby) a našli bychom mezi nimi herce všech žánrů, básníky, hudebníky, pěvce, tanečníky, ale také výrobce masek, rekvizit, cvičitele sboru či obsluhovatele divadelních strojů.⁶³

5. Aristotelés a jeho Poetika s přihlédnutím k Aischylovi

Vzhledem k tématu naší bakalářské práce považujeme za nutné a funkční se alespoň krátce zastavit u Aristotela a jeho díla *Poetika* a připomenout jeho základní myšlenky a náhledy, a to zejména na tvorbu dramatickou a konkrétně tragédii.

Předpoklad ke vzniku dramatu spatřuje Aristotelés už v samotné lidské přirozenosti, kdy upozorňuje zejména na vrozený sklon člověka k nápodobě a schopnost člověka se napodobováním učit.

⁶² BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 36.

⁶³ Tamtéž.

Dle Aristotela je epika, tragédie i komedie, dithyrambická tvorba i hra na hudební nástroje pouhým napodobováním. Každý z těchto druhů umění přitom napodobuje různým způsobem a různými prostředky. Společným prvkem všech je pak rytmus, řeč a melodie. Smysl pro melodii a rytmus je lidem dán od přírody. Vývojem a diferenciací postupně došlo k tomu, že jedinci s největšími vlohami tento dar přírody zdokonalili na takovou úroveň, až vytvořili poezii. Ta se již vývojem diferencovala do mnoha podob, jež závisely především na povahových rysech tvůrců a cílech, jichž chtěli dosáhnout. Jedni zpracovávali a zobrazovali hrdinské činy reků, druzí posměšně zaznamenávali a shazovali činy záporné. Výsledkem byly na jedné straně mnohé hymny a žalozpěvy, na straně druhé básně hanlivé a zesměšňující.⁶⁴

Nepovažujeme za nutné se na tomto místě dále šířit o vzniku a původu dramatu, jelikož jsme jej zachytili v první kapitole.

Aristotelés ve své Poetice dělí drama do šesti složek. Skládá se podle něj ze zápletky, postav, myšlenky, dikce, hudby a podívané, přičemž právě dokonalé propojení všech těchto složek je základem úspěchu pro dramatika Aischylova formátu.⁶⁵

Tragédie uceleně zobrazuje vážný děj a vystupují v ní mravně ušlechtilé charaktery hrdinů. Děj se nevypráví (což je typické pro epiku), ale je předváděn herci. Důraz je přitom kladen zejména na soucit, strach a katarzi. Komedie je v tomto smyslu pravým opakem tragédie. Zachycuje lidi pokleslejších mravů a hodnot způsobem vzbuzujícím smích.⁶⁶

Hlavní složkou každého dramatu je mluvené slovo. Na počátku se vyskytovalo především ve formě monologu, teprve později (se zavedením druhého a třetího herce) začal převládat dialog. Pro mluvenou řeč se jako nejvhodnější ukázal jambický verš (*iambos*).

Cílem každé hry bylo ukázat určité jednání, nikoli evokovat určitou povahovou vlastnost. Jednání vyplývalo přímo z děje, který Aristotelés označuje za nejdůležitější složku tragédie. Vrchol děje spatřuje autor ve chvílích náhlých obrátů a prozření (poznání). Děj se stává páteří celé tragédie a postavy a jejich povahy a psychologická jádra jsou v tomto smyslu upozaděny.⁶⁷

Vzhledem k divákovi je nutné, aby měl děj přesný rozsah, tj. exaktně poznatelný, zapamatovatelný a pochopitelný začátek, střed i konec. „*Z jednoduchých dějů a příběhů nejhorší jsou episodické. Nazývám pak episodickým takový děj, ve kterém jednotlivé části*

⁶⁴ TATARKIEWICZ, W.: *Dějiny estetiky*. Bratislava: Tatran, 1985, s. 163nn.

⁶⁵ ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 70.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Tamtéž, s. 71.

(*epeisodia*) následují po sobě beze všeho zřetele k pravděpodobnosti nebo nutnosti. Takové děje skládají básníci chatrní ze své vlastní neschopnosti...“⁶⁸

Z citace nepřímo vyplývá, že Aristotelés rozděluje jednání na jednoduchá, kdy dochází ke změně bez náhlého obratu (*peripeteia*) a poznání osob (*anagnórisis*), a složitá, kdy se změny v toku děje dějí náhle s poznáním osob. Vše však musí vycházet z osnovy děje s návazností na předchozí události.⁶⁹ Nyní se pozorněji zaměříme na klíčové termíny *peripeteie* a *anagnórise*.

„*Peripetie*, řecky *peripeteia*, „náhlý obrat“, je obrat děje tragédie v opak toho, co se z dosavadní situace dalo čekat. Často je způsobena *anagnórisí* – poznáním neznámého faktu nebo osoby. Podle Aristotelovy Poetiky má v divákovi vzbudit buď soucit, nebo strach.“ *Anagnórise*, řecky *anagnórisis*, „poznání“, slouží např. k tomu, že „v domnělém nepříteli je poznán přítel a naopak, v neznámé osobě je zjištěn příbuzný.“⁷⁰

Aristotelés dále pojednává o tom, že úkolem básníka není líčit to, co se skutečně stalo, ale co se stát mohlo. V tom vidí zásadní rozdíl mezi básnictvím a například dějepisectvím, kde se zachycují jen ty události, které se skutečně udály. Zatímco v komedii je děj sestavován na základě pravděpodobnosti a jména postav jsou čistě náhodná, u tragédie se autoři drží jmen přesných (čerpaných z řecké mytologie apod.). Tato skutečnost má ten efekt, že děj tragédie působí přesvědčivě (ať už se jedná o námět mytologický jako v případě Aischylova Prométhea či historický v případě další jeho hry, Peršanů.⁷¹

Samotnou tragédii rozčleňuje Aristotelés na několik od sebe oddělených a přesně ohraničených částí. První z nich je *prolog*, dále následuje *epizoda*, *exodos* a části sborové, k nimž je třeba přičíst jednak *parodos*, tak ale také *stasimon*, k nimž v některých tragédiích přistupují ještě sólové zpěvy a *kommy*.⁷²

Prologem (tedy úvodní pasáží) celá hra začíná. *Prolog* je ohraničen příchodem sboru. *Epizodou* se rozumí část tragédie ohraničená z obou stran sborovými zpěvy a *exodos* se objevuje na konci tragédie a po něm již nenásleduje zpěv sboru. *Parodos* je první vystoupení sboru a *stasimon* sborová píseň bez *anapéstů* a trochejských veršových stop. Posledně zmiňovaný *kommos* je společný žalozpěv sboru a všech na jevišti účinkujících herců.⁷³

Důležitým faktorem, bez něhož by se neobešla a neuspěla by žádná tragédie, je přesně sestavený děj a jeho fixní a neporušitelná pravidla. Děj musí být především pochopitelný a

⁶⁸ ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 76.

⁶⁹ Tamtéž, s. 77.

⁷⁰ Kol. autorů: *Slovník antické kultury*. Praha: Svoboda, 1974, s. 43.

⁷¹ ARISTOTELES: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 75.

⁷² Tamtéž, s. 79.

⁷³ Tamtéž.

srozumitelný, což však ještě nutně neznamená jeho jednoduchost. Umění dramatika antické tragédie spočívá především ve schopnosti zobrazit události tak, aby v divákovi vyvolaly soucit a strach. Soucit mívají lidé především s těmi hrdiny, kterým se děje příkoří jednak nezasloužené, jednak také z pohledu člověka (nikoli bohů) nespravedlivé. Takový soucit lze velmi dobře demonstrovat na námi analyzovaném Aischylově Prométheovi, s jehož jednáním se divák v mnohém ztotožňuje, shledává jej naprosto oprávněným, a proto nesouhlasí s trestem, kterým stihnou hrdinu bohové. Strach je naopak v antické tragédii spojen s hrůzou, proviněním a následným pocitem viny. I v tomto ohledu neměl divák problém se do děje vcítit, jelikož strach, hrůza a pocity viny jsou něčím, co vždy bylo integrální součástí lidského života.⁷⁴

K vyvolání těchto smyslových a citových zážitků využívali autoři her vedle stavby děje také scénické provedení, v jehož rámci hojně využívali i zpěvu a hudby.

Součástí většiny tragédií, i když nikterak významnou, byla také povahokresba jednajících osob. Psychologie postav byla v antickém divadle sice upozaděna, nicméně to neznamená, že byla zcela opomíjena. Aristotelés upozorňuje především na nutnost vykreslit vnitřní svět postav, jejich psychologii a myšlení tak, aby se co nejvíce podobaly skutečným, v běžném životě poznatelným lidem. Zároveň je kladen důraz na jejich důslednost, přiměřenost a jasnost.⁷⁵

Pomyslnými póly antické tragédie jsou zápletky a její následné rozuzlení. Je charakteristické, že zápletky často vychází z událostí, jež se udály mimo hlavní dějovou linii. Například v námi analyzovaných Peršanech je jakousi zápletkou námořní bitva Řeků s Peršany u Salamány. Peršané bitvu prohráli, což je zcela zásadní fakt, jenž se však chronologicky odehrál již před vlastním dějem tragédie. Tato událost-zápletky pak prostupuje celou hrou a je neustále přítomna. Z hlediska čistě formálního se za zápletku pokládá vše od počátku tragédie až po bod obratu, po němž děj spěje ke svému rozuzlení. Obratem v ději je většinou událost, směřující, jestliže náš pohled zúžíme na tragédii, k neštěstí.⁷⁶

Potud stručně k Aristotelovým postřehům o tragédii. V závěrečné kapitole této práce se zaměříme na aplikaci v předchozích teoretických kapitolách popsaných znaků antického divadla a především tragédie, a to na materiál dvou Aischylových dramat (tragédií) – Peršanů a Upoutaného Prométhea⁷⁷.

⁷⁴ ARISTOTELÉS: *Poetika*. Praha: Svoboda, 1996, s. 80nn.

⁷⁵ Tamtéž, s. 85.

⁷⁶ Tamtéž, s. 91.

⁷⁷ Název tragédie *Upoutaný Prométheus* jsme převzali z překladu F. Stiebitze.

6. Aischylos a jeho dramata „Peršané“ a „Upoutaný Prométheus“

6.1 Aischylos

Aischylos, druhý z trojice velkých řeckých dramatiků, se narodil v roce 525 př. n. l. v rodině zámožného statkáře v attické Eleusině.

Divadlu se Aischylos začal věnovat zhruba od svých pětadvaceti let, tedy na počátku 5. století př. n. l., kdy se v Aténách staly jednoduché Thespidovy tragédie součástí slavností *Velkých Dionýsií*.⁷⁸

Původním povoláním byl Aischylos vojákem. Zúčastnil se proslulých řecko-perských válek, v jejichž rámci se vyznamenal v první velké bitvě tohoto válečného střetnutí, v bitvě u Marathónu, a bojoval pravděpodobně i o několik let později v námořních bitvách u Salaminu a Artemisie a rozhodující bitvě u Platají roku 479 př. n. l.⁷⁹

Již od počátku své dramatické kariéry se Aischylos pravděpodobně účastnil dramatických soutěží, nicméně svoji první cenu získal až ve čtyřiceti letech. Poté již vítězil s železnou pravidelností (celkem třináctkrát), dokud jej na pomyslném trůně nejlepšího aténského dramatika nevystřídal jeho mladší kolega Sofoklés.⁸⁰

Aischylovi jsou v rámci dějin řeckého divadla připisována mnohá technická zlepšení. Vedle zavedení barevných masek, o němž jsme se již zmínili, musíme jmenovat především zavedení druhého herce (třetího zavedl Sofoklés). Počet tří herců nebyl nikdy překročen. V raných Aischylových hrách vystupují pouze dva herci, teprve v posledních čtyřech hrách, tedy v trilogii Oresteia a v Upoutaném Prométheovi vystupují herci tři.⁸¹

Vedle těchto inovací se musíme zmínit také o novém myšlenkovém jádru některých jeho her. Jak poznamenává Ladislav M. Sobotka, Aischylos „je jedním z prvních tragiků, který s velkým patosem a monumentalitou řeší společenské, politické a mravní problémy své doby. Námětově omezené možnosti, které mu tragédie, její tradice a poslání dávala, nebrání tomu, aby na pozadí mytologických a heroických postav řešil aktuální problémy své doby.“⁸²

⁷⁸ ŠRÁMEK, V. – STIEBITZ, F.: *Řecká dramata*. Praha : Mladá fronta, 1976, s. 347.

⁷⁹ ŠRÁMEK, V.: *Doslov*, In AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 51.

⁸⁰ ŠRÁMEK, V. – STIEBITZ, F.: *Řecká dramata*. Praha : Mladá fronta, 1976, s. 347.

⁸¹ THOMSON, G.: *Aischylos a Atény*. Praha : Rovnost, 1952, s. 186n.

⁸² ŠRÁMEK, V. – STIEBITZ, F.: *Řecká dramata*. Praha : Mladá fronta, 1976, s. 347.

Poslední etapa Aischylova života, kdy již jeho proslulost přesáhla hranice pevninského Řecka, je spojena se Sicílií, kde Aischylos na pozvání vládce Syrakus Hieróna od roku 476 př. n. l. a poté znovu od roku 458 př. n. l. pobýval. Zde také v roce 455 př. n. l. v městě Gela zemřel a byl pochován.

6.2 Peršané

6.2.1 Časové a místní zakotvení, děj dramatu

Drama z řeckých dějin Peršané bylo v Aténách poprvé provozováno v roce 472 př. n. l., tedy v době, kdy od klíčové události, kolem níž se točí děj dramatu, tedy bitvy u Salamíny, uběhlo celých osm let.

Děj hry se odehrává v jeden den na jednom místě, o čemž svědčí i podnadpis celého dramatu v českém překladu – *Peršané, antické drama o jedné scéně*.⁸³ Dějištěm hry je perské město Súsy, konkrétně prostranství před královským palácem v těsné blízkosti hrobky zemřelého perského panovníka Dareia, otce Xerxa, jenž bojuje s perským vojskem proti Řekům.

Při následném popisu děje budeme prozatím abstrahovat od technických aspektů, týkajících se replik jednajících postav, choru apod. Tyto budeme specifikovat až v následující kapitole.

Hra začíná dlouhou scénou čtyř perských starců (sboru)⁸⁴, kteří s napětím očekávají zprávy z řeckého bojiště. Většina z nich očekává snadné vítězství a opěvuje hrdinské činy perské armády, nicméně jeden z nich, „*první stařec*“ (pravděpodobně náčelník sboru), vyjadřuje jisté pochyby, a to především s ohledem na možnost božského zásahu

„PRVNÍ STAŘEC

Když však bozi přelstít chtějí,

Může člověk prchnout klamu?

Může utéci mu někdo,

Lehkým skokem ujít smyčce?

⁸³ AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 3.

⁸⁴ V českém překladu Vladimíra Šrámka je sbor nahrazen čtyřmi starci, z nichž každý má svoje vlastní repliky a jen výjimečně hovoří všichni sborově.

*S úsměvem ho nejdřív svádí,
Zaslepence láká v sítě,
A člověk sám nedovede uniknout mu,
nedovede východisko nikde najít.*⁸⁵

Rozhovor starců je následně přerušen příjezdem královny matky Atossy. Ta vyjadřuje své obavy nad osudem perského vojska a především svého syna Xerxa. Obavy jsou zmnoženy královniným snem, ve kterém se jí zdálo, že Řekové odolají perskému náporu. Starci namísto slov útěchy ještě znásobují královnin strach a radí jí, aby obětovala bohům, kteří jediní mohou odvrátit zkázu perského vojska, kterou Atossa spatřila ve svém snu.

Další děj dramatu je vystupňován příchodem královského posla, jenž přináší zprávu o perské porážce u Salamíny. Poslův monolog (posel odpovídá pouze na krátké a úsečné otázky královny a starců), a to je významné, může sloužit i jako historický pramen, jelikož se v něm dozvídáme spoustu informací o salamínském bojišti a průběhu bitvy. Dopad této strašlivé události na jednající osoby je pak ještě znásoben výčtem padlých perských vojevůdců.

Starci a Atossa následně v zoufalství vyvolávají ducha mrtvého krále Dareia, od něhož si žádají radu a zároveň vysvětlení toho, proč perské vojsko potkal tak zlý osud.

Zjevení se Dareia na scéně je zřejmě nejefektivnější epizodou celého dramatu, a proto o něm ještě bude řeč na příslušném místě. S jeho zjevením se však drama, ač jednoaktové, dostává do jakési další fáze, jejímž středobodem jsou právě repliky krále ducha. Dareios vysvětluje perskou porážku ne ani tak neschopností perského vojska nebo hrdinstvím řeckých bojovníků, ale tím, že se Peršané ve své pýše pokusili spoutat boha moře Poseidona tím, že přes helespontskou úžinu postavili pontonový most. Následně ještě předpoví perskou porážku u Platají v následujícím roce (sedm let před premiérou Peršanů) a poté mizí ze scény.

Následuje poslední část dramatu, jehož ústřední postavou je zbědovaný Xerxes vracející se z řeckého bojiště. Tato závěrečná část je nejdynamičtější a přináší velmi rychlé střídání replik Xerxa a starců (sboru). Celá scéna je velkým žalozpěvem nad perskou porážkou a točí se kolem nepřízně bohů, kteří jsou neustále v ději přítomní.

V ději a kompozici Peršanů se nachází několik zajímavostí, které Peršany také odlišují od klasických řeckých tragédií pátého století před naším letopočtem. Především je to absence

⁸⁵ AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 10.

prologu, který je integrální součástí řecké tragédie. Prolog je tedy vynechán a hra začíná až příchodem sboru (*parodos*), v jehož režii se následně odehraje dynamická první scéna, na jejímž konci je vstup prvního herce – královny Atosy.

Další jistě ne marginální záležitostí je fakt, že Peršané, na rozdíl od jiných Aischylových tragédií nejsou součástí ucelené trilogie, v níž Aischylos rozvrhl příběh vždy do několika základních situací, z nichž každou zobrazila jedna tragédie. V Peršanech je celá salaminská událost shrnuta do jediné tragédie, jejíž kompozice však kopíruje rozvržení látky v klasické trilogii. „*Poměrně uzavřený celek – opět trojdílný, ne-li formálně, tedy aspoň pokud jde o významovou gradaci – je scéna nejistoty sboru, královniny předtuchy a poslovy zprávy. Druhý celek je scéna u Dareiova hrobu – výstup královnin a Dareiův. Třetí celek je závěrečný žalozpěv s Xerxovým výstupem.*“⁸⁶

6.2.2 Herci a sbor

Tragédie Peršané byla v Aténách poprvé inscenována v rámci *Velkých Dionýsií* v roce 472 př. n. l. Je proto možné ji považovat za jednu z raných Aischylových her, z dochovaných dokonce nejstarší. Tomu odpovídají také technické aspekty této hry, které, jak vyplývá především ze srovnání s tragédií *Upoutaný Prométheus*, jsou v mnohém jednodušší a méně náročné jak z hlediska výpravy, kostýmů, nebo využití techniky.

Aspektem, o němž se nelze nezmínit, je přítomnost dvou herců, což je nejvýraznější inovace, kterou Aischylos řeckému divadlu přinesl. V Peršanech je zavedení druhého herce snad nejlépe dokumentovatelné. Na scéně se takřka neustále vyskytují dvě postavy, které spolu vedou vzájemný dialog, který však sestává z často velmi dlouhých replik, čímž je narušena jeho plynulost.

Velmi zajímavým zjištěním některých badatelů pak je, že do rozhovoru nikdy nezasahuje sbor, a pokud ano, jeden z herců se vždy odmlčí.⁸⁷ Tak na příklad ve chvíli, kdy dorazí posel se zprávou o bitvě u Salamány, kterou přednese sboru starců, králova matka Atossa se odmlčí a do děje se vrací až ve chvíli, kdy posel domluví.

„ATOSSA

Já dosud mlčela

⁸⁶ ŠRÁMEK, V.: *Doslov*, In AISCHYLOS: Peršané. Praha : Orbis, 1953, s. 75n.

⁸⁷ THOMSON, G.: *Aischylos a Atény*. Praha : Rovnost, 1952, s. 188.

Až zasažena nejstrašnější ranou.

Ten osud přesahuje sílu jen se ptát.“⁸⁸

Co se týká rolí jednotlivých herců, platilo, že první herec vždy hrál postavu hlavní, zatímco druhý, a později třetí herec hráli role podružnější, které se v průběhu hry měnily. Dále byly na scéně přítomni také statisté, hrající většinou němé role nebo role o velmi malém počtu veršů.⁸⁹ Toto zjištění nelze zcela přesně aplikovat na Peršany, jelikož zde se nevyskytuje jedna postava, kterou bychom mohli označit za hlavní. Jednotlivým epizodám (*epeisodia*) dramatu jsme se již věnovali na příslušném místě, zde tedy postačí opakované zjištění, že v první z těchto epizod je v pozici hlavní jednající postavy králova matka Atossa, jejíž role je však v další části upozaděna duchem zemřelého krále Dareia, který zase v závěru ustoupí postavě Xerxově.

Co se týká sboru, platí, že na počátku řeckého divadla hraje sbor nejvýraznější roli, která je však vývojem stále více upozadována, až se sbor ztrácí zcela. Ve hře Peršané, pocházející ještě z doby před zavedením třetího herce (který roli sboru ještě více zatlačil do pozadí), však ještě vidíme, že repliky sboru a herců jsou co do kvantity zhruba na stejné úrovni. Zavedením druhého herce byla dána možnost, aby se děj rozvíjel nezávisle na chóru, který se tím dostával do pozadí. V Peršanech tuto tendenci již pozorujeme, nicméně v některých pasážích je přítomnost sboru nezbytná a posunuje děj kupředu.⁹⁰ Na mysli v tomto případě máme především scénu, ve které sbor vyvolává z hrobu ducha krále Dareia.

„TŘETÍ STAŘEC

Slyšíš nás, králi, náš starý králi, slyš nás a zjev se!

Ukaž se na stupních vysoké hrobky,

Pozvedni nohu v střevíci šafránovém

A zazářit dej

Nádheře královské tiary své!

Vyjdi k nám, otče Dareie!“⁹¹

Právě v době Aischylově byl počet členů sboru snížen z původních padesáti až na dvanáct. Rozhodně se však nejednalo o pouhé „čtyři starce“, jak to vidíme v Šrámkově

⁸⁸ AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 17.

⁸⁹ ŠRÁMEK, V.: *Doslov*, In AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 74.

⁹⁰ Srov. tamtéž.

⁹¹ AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 30.

překladu do češtiny. V důsledku této kvantitativní síly se pak lze domnívat, že pasáže sboru, především žalozpěvy nad ztrátou výkvětu perského vojska mohly působit a zřejmě i skutečně působily na přihlížející diváky velmi silným emotivním dojmem.

„XERXES

Svůj šat jsem roztrhl, tou zkázou dobit

DRUHÝ STAŘEC

Ó běda, běda!

XERXES

Oč trpčí tvých výkřiků byla skutečnost čirá!

DRUHÝ STAŘEC

Hrůza a bída a nad bídu děs. ⁹²

6.2.3 Orchestra, skéné, kulisování a masky, využití mašinérie

V této kapitole se pokusíme blíže zaměřit na některé technické aspekty rané řecké tragédie, jak ji máme reprezentovanou Aischylovými Peršany.

Pokud bychom měli provést nějaké srovnání mezi *orchéstrou* a *skéné*, je třeba především poznamenat, že *orchestra* je v Peršanech základem, což souvisí s přetrvávající rolí sboru, jak jsme to zmínili v předchozí kapitole. Co se *skéné* týká, nemůžeme ještě v době kolem roku 472 př. n. l. počítat s její klasickou podobou. Jak poznamenává v doslovu k českému překladu Peršanů Šrámek, „základem jevištního prostoru byla kruhovitá orchestra, tak jako základem, z něhož se divadlo vyvinulo, bylo vystoupení sboru. Kromě orchestry a určitého místa, na něž se soustřeďovaly výstupy postav, můžeme sotva předpokládat víc než náznak jediné dekorace, která v tragedii „hraje“, totiž Dareiovy hrobky“.⁹³

Tím se volně dostáváme k problematice kulisování. Jak vyplývá z výše zmíněného citátu, na *skéné* (v širším slova smyslu) se takřka určitě nevyskytovala *skéné* v užším slova smyslu, tedy budova, sloužící nejen jako šatna, ale také plnohodnotná součást děje. Ta je

⁹² AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 45n.

⁹³ ŠRÁMEK, V.: *Doslov*, In AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 75.

badateli poprvé datována až do roku 458 př. n. l. (v souvislosti s Aischylovou Oresteiou, která jevištní budovu vyžaduje), tedy dlouhých čtrnáct let po uvedení Peršanů.⁹⁴

Nemůžeme tedy v Peršanech počítat s jevištní budovou a tím pádem ani s bohatým kulisováním (srov. teoretické kapitoly), ovšem můžeme počítat s existencí masek, kdy například role královny Atosy, jejíž roli hrál muž, masku přímo vyžadovala.

Co se oděvu týká, dá se pak předpokládat, že sbor vystupující v roli perských starců byl oblečen v orientálním oblečení, které bylo unifikováno. Jelikož se děj tragédie odehrává v daleké Persii a všechny jednající postavy jsou orientálního původu, dá se i u herců počítat s orientálním, od běžného řeckého oděvu odlišným ošacením.

Závěrem této kapitoly se ještě zmíníme o mašinérii a jejím možném využití ve hře Peršané. Její využití se nabízí pouze u jedné scény z celého dramatu, a to v okamžiku Dareiova vstupu do děje.⁹⁵ Jelikož do děje vstupuje duch zemřelého, dá se předpokládat, že mohlo být využito *anapiesma*, tedy propadliště, o němž jsme se zmínili v teoretické části této práce. Proti této tezi „příchodu zdola“ může svědčit jeden verš z tragédie, kdy sbor při vyvolávání ducha mrtvého mj. proklamuje „*ukaz se na stupních své vysoké hrobky*“⁹⁶. Tato poznámka vzbuzuje řadu spekulací, z nichž nejpravděpodobnější se jeví Dareiovo zjevení se na „střeše hrobky“ za využití *méchané*, nebo jeho zjevení se na nějakém stupínku v rámci dekorace hrobky. Jelikož je však existence *méchané* v období vzniku Peršanů nepravděpodobná, zůstávají zde vyslovené domněnky pouhými spekulacemi.

6.2.4 Interpretace hry

Hra Peršané je hrou autora, který v sobě nikdy nezapřel velké vlastenectví, lásku k Aténám a Řecku, lásku, která jej hnala dokonce i na bitevní pole, v němž se zbraní v ruce hájil svoji otčinu proti perským nájezdníkům.

Hra čerpá z nedávné minulosti a jejím základním posláním není nic jiného než tendenční působení na aténskeho občana, jemuž jsou Peršané představeni jako dobyvatelé, kteří sami pochybují o oprávněnosti svého útoku proti Řecku, zatímco u Řeků je vyzdvížena jejich statečnost a odvaha bránit se zbraní v ruce svoji vlast i proti mnohonásobné přesile.

⁹⁴ Srov. BROCKETT, O.: *Dějiny divadla*. Praha: Lidové noviny, 2001, s. 45.

⁹⁵ Samozřejmě také při jeho odchodu.

⁹⁶ AISCHYLOS: *Peršané*. Praha : Orbis, 1953, s. 30.

V tomto agitačním dramatu autor především neopomněl vyzdvihnout skutečnost, že Peršané nemohli zvítězit z toho prostého důvodu, že na jejich straně nestála boží moc, kterou svým jednáním urazili.

Na hru Peršané nesmíme nahlížet ani tak z hlediska dramatického, jako spíše dobově aktuálního, společensky agitačního a do jisté míry i historiografického. Jak poznamenává Šrámek, „význam Peršanů z roku 472 př. n. l., přes jejich estetické nedostatky a rovněž nepoužitelnost v praktické dramaturgii – je dán tím, že je to nejstarší dochované tendenční politické drama na současný námět.“⁹⁷

6.3 Upoutaný Prométheus

6.3.1 Časové a místní zakotvení, děj dramatu

Na rozdíl od Peršanů, které můžeme považovat za typický příklad tragédie čerpající námětově z řeckých dějin, tragédie Upoutaný Prométheus je typickým příkladem zpracování mytologického námětu.

Čas vzniku Upoutaného Prométhea je velmi sporný a dodnes o něm nepanuje jednota, nicméně například Thomson se domnívá, že je ze všech dochovaných Aischylových her poslední.⁹⁸ Jestliže tedy Oresteia jako nejmladší dochovaná a přesně datovaná trilogie byla poprvé inscenována v roce 458 př. n. l., je jasné, že v době uvedení trilogie o titánu Prométheovi již můžeme počítat s některými technickými aspekty, jež byly prokazatelně poprvé využity až v době Sofoklově.⁹⁹

Tragédie Upoutaný Prométheus je pouze jedním dílem z trilogie, jejíž ostatní části se nám do dnešní doby nedochovaly a známé jsou jen fragmenty a názvy. První částí trilogie byl zřejmě Prométheus ohňonoš, po němž následoval právě Upoutaný Prometheus, na nějž navazovala třetí část nazvaná Osvobozený Prométheus.¹⁰⁰

Děj celé tragédie se odehrává na neznámém místě, jež je charakterizováno pouze jako „skalnatý vrchol hory“¹⁰¹. Na toto místo doslova na kraji světa přivlečou Prométhea Moc a

⁹⁷ ŠRÁMEK, V.: *Doslov*, In AISCHYLOS: Peršané. Praha : Orbis, 1953, s. 57.

⁹⁸ THOMSON, G.: *Aischylos a Atény*. Praha : Rovnost, 1952, s. 254.

⁹⁹ Těmito aspekty myslíme především zavedení třetího herce, o němž ještě pojednáme na příslušném místě.

¹⁰⁰ BORECKÝ, B.: *Doslov*, In AISCHYLOS: Prometheus. Praha : Orbis, 1969, s. 101.

¹⁰¹ Z pověsti o Prométheovi však víme, že zmíněným skalnatým vrcholkem byla jedna z hor pohoří Kavkaz.

Síla, které pomáhají Hefaistovi, božskému kováři, který plní rozkazy svého otce Dia. Ten se rozhodl Prométhea potrestat za to, že daroval lidem oheň.

Prométheus je přikován ke skále a ostatní jednající osoby opouštějí scénu. Následně vstupuje na scénu sbor, jenž je tvořen Ókeánovkami, dcerami boha Ókeána, které zpívají a jsou dojaty osudem svého příbuzného. Jejich přítomnost v ději je dále doplněna o jejich otce Ókeána, který rozmlouvá s Prométheem o jeho osudu a nabádá jej ke smíření s bohem Diem.

Další postavou, která vstupuje do děje a posouvá jej směrem dopředu je Ió, kterou Vojtěch Zamarovský charakterizuje jako dívku, která „*se zalíbila nejvyššímu bohu Diovi, a když ho u ní přistihla jeho manželka Héra, proměnil ji rychle v krávu a předstíral, že si chce nadojit mléka.*“¹⁰²

V dalším ději jsme seznámeni s osudy Ió, která byla stížena Diovým prokletím a bloudí po světě. Teprve z úst Prométheových se dozvídá o svém osudu, který je spojen s osudem Prométheovým.¹⁰³

V závěrečné *epeisodii* dramatu přilétá okřídlený posel bohů, Hermes, který žádá Prométhea, aby prozradil proroctví, které hovoří o svržení boha Dia jedním z jeho potomků. Prométheus reaguje velmi podrážděně, uráží Herma i Dia, odmítne se i přes rozumové důvody Ókeánoven pokořit a je odhodlán i nadále snášet svá utrpení. V závěrečné replice Prométheus odřikává jakousi modlitbu, jelikož již ví o svém pádu. Celá tragédie končí velkolepou scénou, za které se Prométheus a celý sbor Ókeánoven propadají do podsvětních hlubin Tartaru.

Z výše nastíněného jasně vyplývá, že celá tragédie je rozdělena do čtyř dějových pásem. V prvním z nich je Prométheus přikován ke skále, v druhém se vrací svým vyprávěním do minulosti k historii bohů a lidí, ve třetím naopak věští budoucnost (svou i Ió) a ve čtvrtém je svržen hněvem boha Dia do Tartaru.¹⁰⁴

6.3.2 Herci a sbor

S ohledem na dobu vzniku trilogie o titánu Prométheovi (vznikla až v „době Sofoklově“) se badatelé domnívají, že již můžeme počítat s existencí třetího herce, s jehož příchodem na jeviště byly dány nové možnosti především v oblasti dialogu.¹⁰⁵

¹⁰² ZAMAROVSKÝ, V: *Bohové a hrdinové antických bájí*. Praha : Mladá fronta, 1982, s. 223.

¹⁰³ Jeden z jejích potomků totiž podle věštby zachrání Prométhea z jeho utrpení.

¹⁰⁴ THOMSON, G.: *Aischylos a Atény*. Praha : Rovnost, 1952, s. 338.

¹⁰⁵ Srov. tamtéž, s. 187.

U Aischyla, na rozdíl od Sofokla a Euripida je však vzájemný dialog tří postav stále poněkud omezený, a to podobně jako v Peršanech. Pokud spolu jednají tři postavy, platí, že jejich rozhovor nikdy není zcela vzájemný. Tak na příklad hned v *prologu*, kdy se na scéně objevují v jeden okamžik Prométheus, který je bezpochyby ztvárněn prvním hercem, a dále Hefaistos se svými pomocníky Mocí a Silou. Prométheus v *prologu* nepronese ani jedinou repliku, neodrecituje ani jediný verš a nachází se pouze v roli posluchače. Naopak, Hefaistos a Moc spolu vedou dlouhý dialog, na jehož konci je připoutání Prométhea ke skále.

„MOC

„*Tak sevři ho již rychle do těch pout,
Ať otec nevidí, že otáliš!*“

Síla přidržuje vzpínajícího se Prométhea ke skále

HÉFAISTOS

*Se chápe okovů, přikládá je nejprve
K Prométheovým rukám, trpce
„Hle, již má připraveny náramky.“*

MOC

„*Obemkni jimi ruce, kladivem
je přibij pevně ke skále.*“

SÍLA

*Zatímco Hefaistos přikovává Prométheovi ruce
„Hle, dílo pokračuje bez váhání.“¹⁰⁶*

Vidíme tedy, že zatímco první herec, ač je na scéně přítomen a celý děj se kolem něj točí, mlčí, dialog je plně v režii druhého a třetího herce. Čtvrtá postava na scéně, Síla, pronáší pouze krátké a nevýznamné repliky, takže ji můžeme označit za statistu, jehož role je pouze marginální a pro hlavní dějovou a myšlenkovou linii tragédie nepodstatná.¹⁰⁷

¹⁰⁶ AISCHYLOS: *Prométheus*. Praha : Orbis, 1969, s. 12n.

¹⁰⁷ Srov. THOMSON, G.: *Aischylos a Atény*. Praha : Rovnost, 1952, s. 187.

V každém z v předchozí kapitole zmíněných dějových pásem vystupuje Prométheus, jehož, ač v *prologu* vůbec nepromluví, můžeme bezesporu označit za prvního herce. K němu v každém z dějových pásem přibude jedna postava, jež je ztvárněna druhým hercem.¹⁰⁸ V *prologu*, jak jsme již zmínili, pak vystupuje i postava třetího herce. Vedle toho v dramatu vystupuje i několik statistů, kteří však byli skryti ve *skéné* a o jejich přítomnosti v ději dramatu se diváci dozvěděli pouze na základě akustických vjemů.¹⁰⁹

Co se sboru týká, ten je reprezentován Ókeánovny, dcerami boha Ókeána a na scénu se dostává tradičně po *prologu*. O jejich příchodu za pomoci mašinerie bude řeč na příslušném místě. Ókeánovny své repliky zpívaly, což zajisté přispívalo k nevšední podívané a jen to umocňovalo dojem, kterým hra, odehrávající se na nevšedním místě, jistě působila. Ze sboru jako takového se na několika místech vyčleňuje náčelnice sboru, která pronáší samostatné pasáže, nejčastěji směrem k Prométheovi.

Zajímavý moment nastává těsně před příchodem boha Ókeána na scénu. Sbor totiž „*sestoupí na prostranství před Prométheem*“¹¹⁰. Jestliže předpokládáme, že Prométheus byl připoután ke skále, která zajisté stála v zadní části jeviště, nebo byla dokonce součástí jevištní budovy, *skéné*, potom nám vzniká problém s umístěním sboru. Scénická poznámka při jejich příchodu totiž říká, že se „*okřídlené Ókeánovny snášejí ze skal na prostranství před Prométheem, tiše, beze slov si přitom zpívají*“¹¹¹. V rozporu s vžitou tradicí tedy musíme předpokládat, že v tuto chvíli se Ókeánovny nesnesly na *orchéstru*, jelikož ta nebyla v „dosahu“ mašinerie, konkrétně jeřábu.

Pokud přijmeme tuto interpretaci, není již složité se o několik desítek veršů dále vysvětlit výše citovanou poznámku „*sestoupí na prostranství před Prométheem*.“ Stejně tak potom již nebudí podezření ani scénická poznámka ze samého závěru hry, kdy se Ókeánovny na pokyn náčelnice sboru „*seskupí k Prométheovi*“¹¹².

Ještě jeden zajímavý aspekt je na jednání sboru možné dokumentovat. Tímto aspektem je zásah sboru do děje, jeho následné usměrnění a motivace. Prométheus ví vše o osudu Ió a necítí potřebu jej vyjevovat. Sbor však, jako jakýsi „zástupce diváka“ žádá Prométhea, aby nechal Ió vypovědět veřejně svoji smutnou minulost, na niž Prométheus později naváže prorockými pasážemi z budoucnosti. Zde se přítomnost sboru v kompozici dramatu jeví jako nezbytná.

¹⁰⁸ V první části je to Ókeános, v druhé Ió a v třetí Hermes.

¹⁰⁹ Především hlasy „lidí“.

¹¹⁰ AISCHYLOS: *Prométheus*. Praha : Orbis, 1969, s. 38.

¹¹¹ Tamtéž, s. 32.

¹¹² Tamtéž, s. 72.

„NÁČELNICE SBORU

Ne, sečkej ještě! V tomto požitku

*Přej účasti i nám! My chceme se
jí dříve vyptat na tu chorobu.*

Nechť poví o svých zhoubných osudech,

O strasti ostatní zví od tebe.“¹¹³

5.3.3 Orchestra, skéné, kulisování a masky, využití mašinérie

Asi nejzajímavějším problémem z hlediska technických aspektů v tragédii Upoutaný Prométheus je podoba *skéné*, a to již včetně jevištní budovy, s jejíž existencí můžeme v době vzniku této hry počítat. Nepřímo nám její existenci potvrzují i scénické poznámky přímo v textu hry, kdy hned v *prologu* čteme poznámku „za scénou“¹¹⁴. Tímto místem za scénou, odkud vstupuje na jeviště čtveřice Prometheus, Hefaistos, Moc a Síla byla bezesporu *skéné*, jevištní budova, sloužící nejen jako šatna herců, ale také místo využívané v ději tragédie.

Samotné jeviště si můžeme poměrně slušně představit a rekonstruovat na základě úvodní scény, jež je uvedena takto: „*Skalnatý vrchol hory. Vpředu před skalní stěnou výstupek, před ním prostranství*“¹¹⁵. Jestliže vyjdeme z předpokladu, že kulisy byly často součástí jevištní budovy, byla bezesporu maketa (případně obraz) skály součástí přední stěny *skéné*. Právě k této stěně (skále) byl připoután Prometheus, který svoji pozici v rámci celého děje ani jednou neopustí. Před ním, na volném prostranství, vlastním dějišti tragédie, vystupují další jednající osoby, například Ió či Ókeános.

Jasným rozdílem oproti Peršanům je dále využití většího množství předmětů, které sloužily k většímu zživotnění děje. Jestliže opět vyjdeme z popisu v *prologu*, vidíme, že Síla jako Hefaistův pomocník nese v rukou železné hřeby a okovy, zatímco Hefaistos kráčí s kladivem v ruce. Všechny tyto předměty jsou poté použity při scéně Prométheova upoutání ke skalní stěně.

Další inovací, kterou se trilogie o titánu Prométheovi oproti Peršanům vyznačuje, je mnohem větší využití mašinérie (jejíž využití v Peršanech je navíc značně nejisté). To souvisí s mnohem větší eskalací „nadpřirozena“ v ději Upoutaného Prométhea. Mašinérie je využita

¹¹³ AISCHYLOS: *Prométheus*. Praha : Orbis, 1969, s. 53..

¹¹⁴ Tamtéž, s. 25.

¹¹⁵ Tamtéž.

již při velmi nevšedním nástupu sboru na scénu, a její využití se znovu nabízí při příchodu posla bohů, Hermese.

Dalším aspektem, který musíme v rámci analýzy Upoutaného Prométhea zmínit, je, moderní terminologií řečeno, využití speciálních efektů. V poslední scéně se bůh Zeus rozhodne potrestat Prométhea tak, že ho nechá i s celou skálou, k níž je připoután, zřítit do Tartaru. Ve scénické poznámce k tomuto aktu čteme: „*Za hromu blesků propadnou se Prométheus a Ókeánovny s celou skalou do podzemí*“¹¹⁶. Touto jistě velkolepou podívanou a závěrečnou scénou děj dramatu končí. O technické realizaci se dnes můžeme pouze dohadovat.

Závěrem ještě dodejme, že co se týká masek a oděvů, ty byly zřejmě standardizované a jejich úkolem dle našeho názoru nebyla ani tak snaha o co největší pestrost (tu můžeme mnohem spíše předpokládat u orientálních oděvů jednajících postav v Peršanech), jako spíše snaha odlišit od sebe jednotlivé postavy. Jelikož ve hře vystupují pouze bohové (výjimku tvoří Ió), je také možné, že k jejich přesnému odlišení mohly sloužit některé jejich atributy (ať již hmotné předměty nebo přímo charakter masky a oděvu), které sloužily k rychlé a přesné identifikaci jednotlivých postav ze strany diváka.

5.3.4 Interpretace hry

Zatímco v tragédii Peršané jsou bohové představeni jako ochránci řeckého lidu a jsou jednoznačně glorifikováni, v Upoutaném Prométheovi jsou naopak (na příkladu nejvyššího boha Dia) představeni jako tyrani, trestající titána Prométhea pouze za to, že daroval lidem oheň. V rámci celé tragédie nám Aischylos „*vytrvale zdůrazňuje tyranskou povahu Diovy vlády a hned na počátku nám hledí vstřípit v mysl, a pak nám to opět a opět připomíná, že jeho vláda nebude mít dlouhého trvání.*“¹¹⁷ Proti této tyranské povaze Diově stojí na druhé straně Prométheus, nesmrtelný titán, bytost starší než bohové z Olympu, který se obětuje pro obyčejné smrtelné lidi. Tato skutečnost musela být v očích antického diváka 5. století zcela nepochopitelná, nicméně jeho sympatie k hlavnímu hrdinovi tím nemohli být ohroženy.

Moderním jazykem bychom dnes řekli, že Prométheus je nositelem humanity proti tyranii reprezentované bohy. Tento fakt dle našeho názoru odráží právě Aischylovo zaměření, které se vedle vlastenectví (jak jej dokumentují Peršané) projevovalo také láskou

¹¹⁶ AISCHYLOS: *Prométheus*. Praha : Orbis, 1969, s. 73.

¹¹⁷ THOMSON, G.: *Aischylos a Atény*. Praha : Rovnost, 1952, s. 335.

k demokracii, která byla v Aténách 5. století př. n. l. na postupu a svého vrcholu dosáhla v době Periklově.

Celý Aischylův duchovní profil velmi trefně shrnul do jediného citátu Šrámek, jenž Aischyla definoval jako „*básníka aténské demokracie na vzestupu. Bojovník proti despocii, proti tyranské svévoli i proti anarchii, vyznavač umírněné spravedlivé vlády, věrný hrdý patriot. Pathetik a humanista velké víry v tvořivou sílu člověka, jak ji opěvuje v Prométheovi.*“¹¹⁸

¹¹⁸ ŠRÁMEK, V.: *Doslov*, In AISCHYLOS: Peršané. Praha : Orbis, 1953, s. 81.

7. Seznam použité literatury

AISCHYLOS. Prométheus. 1. vyd. Praha : Orbis, 1969. 102 s. Divadlo.

AISCHYLOS. Peršané : Antické drama o jedné scéně. 1. vyd. Praha : Orbis, 1953. 82 s. Divadelní edice, hry klasické.

ARISTOTELES: *Poetika*. Praha : Svoboda, 1996. 226 s. ISBN 80-205-0295-5.

BROCKETT, Oscar G. Dějiny divadla. 2. vyd. Praha : Lidové noviny, 2001. 948 s. ISBN 80-7106-532-3 (váz.).

Slovník antické kultury. Praha : Svoboda, 1974. 717,XCVI s., fotogr. Členská knižnice.

ŠRÁMEK, V. – STIEBITZ, F.: *Řecká dramata*. Praha : Mladá fronta, 1976. 349 s.

TATARKIEWICZ, Wladyslav. *Dějiny estetiky : Starověká estetika*. Bratislava: Tatran, 1985. 521s.

THOMSON, George Derwent. *Aischylos a Athény : O původu umění ve starověkém Řecku*. 1. vyd. Praha : Rovnost, 1952. 504, [2] s.

ZAMAROVSKÝ, Vojtěch. *Bohové a hrdinové antických bájí*. 6. upr. vyd. Praha : Brána, 2005. 454 s. ISBN 80-7243-266-4 (váz.).